

8. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник в 2-х т. / Т. Ливанова. – изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Музыка, 1982. – Т. 2. – 1982. – 622 с.
9. Пасхарьян Н. Т. Просвещение / Н.Т. Пасхарьян // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [гл. ред. А. Н. Николюкин]. – М.: НПК “Интелвак”, 2001. – С. 823 – 826.
10. Рыцарев С. А. Кристоф Виллибальд Глюк / С.А. Рыцарев. – М.: Музыка, 1987. – 183 с.
11. Соллертинский И.И. Кристоф Виллибальд Глюк / И. И. Соллертинский. – Л.: Государственное музыкальное издательство, 1963. – С. 12 – 54. – (Исторические этюды).
12. Сусидко И.П. Музыкальная драма Глюка в контексте эпохи Просвещения: дис. ... канд искусствоведения: 17.00.02 / И.П. Сусидко. – М., 1988. – 246 с.

## ПРОСТА ДУША: ГЕРТРУДА СТАЙН VERSUS / VIS-A-VIS ГЮСТАВ ФЛОБЕР, АБО ХТО ТАКИЙ “ПАПУГА ФЛОБЕРА”? (Компаративна студія)

Тамара ДЕНИСОВА

Інститут літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України

Компаратив будується на аналізі тексту класичної французької літератури – повісті Гюстава Флобера *Un coeur simple* та твору одного з метрів модернізму американки Гертруди Стайн *Gentle Lena*. Порівняння обґрунтовується зосередженістю обох авторів на долі жінки з народу – “простой душі”. Запровадження теорії симулякрів Бодрієра та залучення роману англійського постмодерніста Джуліана Барнса *Flaubert's Parrot* слугує модусом дослідження феномена духовності як суттєвої компоненти порівнюваних текстів, що створені за допомогою різних нарративних стратегій.

**Ключові слова:** проста душа, симулякр, нарративна стратегія, духовність.

Компаратив побудований на аналізі тексту класической французской литературы – повести Гюстава Флобера *Un coeur simple* и произведения одного из метров модернизма американки Гертруды Стайн *Gentle Lena*. Основанием для сравнения служит сосредоточенность обоих авторов на судьбе женщины из народа – “простой души”. Использование теории симулякров Бодрийера и привлечение романа английского постмодерниста Джулиана Барнса *Flaubert's*

*Parrot* служат модусом исследования феномена духовности как сущностного компонента сравниваемых текстов, представляющих различные нарративные стратегии.

**Ключевые слова:** простая душа, симулякр, нарративная стратегия, духовность.

The comparative study is based on the analysis of the text of classical French literature – Gustave Flaubert's *Un coeur simple* and a work by the master of American modernism Gertrude Stein *Gentle Lena*. The comparison is based on the both authors' focus on the fate of a common woman – “a simple soul”. Baudrillard's theory of simulacra and English postmodernist novel by Julian Barnes *Flaubert's Parrot* serve as a modus of investigation of the phenomenon of spirituality as an essential component of the compared texts that rely upon different narrative strategies.

**Key words:** a simple soul, simulacrum, narrative strategy, spirituality.

Згідно з новітніми природничо-науковими теоріями (зокрема, синергетикою), адаптованими до антропології та соціальної організації суспільства, література інтерпретується як трьохчасткова система: автор – текст – читач. При цьому доцільно трактувати автора, за Еліотом, як медіума, який акумулює в мові універсальний досвід конкретних практик. У цій тріаді читач (реципієнт) – нова творча одиниця. Ось я і хочу спробувати проаналізувати об'єднані одним топосом – образом простої душі, людини з народу – тексти різних часових та естетичних просторів з позиції ідеального з точки зору постмодернізму читача, тобто професійного філолога.

Отже, “Проста душа” (*Un coeur simple*) – центральний твір у “Трьох повістях” (1877) Флобера (“Легенда про святого Юліана Странноприїмця”, “Проста душа” і “Іродіада”) – повний життєпис нехитрої долі селянської дівчини з іронічним (в даному тексті) ім'ям Фелісите, тобто, щаслива. Втративши в дитинстві батьків, вона все життя, не покладаючи рук, працює на чужих людей, заробляючи на своє виключно примітивне і нехитре існування: спочатку наймитує на фермі, а потім вірою і правдою служить міській господині.

“Одержуючи сто франків на рік, вона куховарила, прибирала в кімнатах, прала, шила, прасувала білизну, вміла й коня запрягти, відгодувати птицю, збити масло, і хоч хазяйка була досить-таки неприємною особою, Фелісите все ж щиро і віддано служила їй” [6, с.530].

Тож не дивно, що “всі дами Пон-л’Евека ось уже п’ятдесят років заздрили пані Обен, що мала таку служницю, як Фелісите” [там само].

Розгорнуті далі відповідно до наративних стратегій автора епізоди з довгого життя Фелісите доповнюють її внутрішній портрет, який і складає основний об'єкт повісті – єдиний центр композиції. Він поданий, в основному, від автора-деміурга, який знає все, що відбувається з персонажем, і зображує його “зсередини”. Інші особи представлені досить скупо, тільки в їх співвіднесеності з головною героїнею. Опис реальності, в якій все відбувається. – точний, барвистий (у відповідних пастельних тонах), контрастний і монотонний водночас. Матеріальний світ більше представлений власністю господині, природний – різними моментами, аспектами, деталями у сприйнятті “простої душі”, для якої він – реальне середовище (достатньо згадати авторську ремарку про те, що юна Фелісите не була наївною дівчинкою, оскільки доглядала тварин, а відтак, спостерігала за ними; або докладно описаний епізод з утихомиренням агресивних биків на лузі). З одного боку – “проста душа” людина з народу, що її Флобер створює, за його власним визнанням, як позитивного героя за рецептами і на догоду Жорж Санд (“Я почав “Просту душу” виключно для неї, тільки щоб сподобатися їй” [цит. за 5, с. 264], тобто як бездоганну чисту людську модель, позбавлену вад, нав'язаних буржуазним середовищем.

Працьовитість і чесність, відданість і вірність обов'язкам, вітальність, фізичне і моральне здоров'я, невибагливість і природний альтруїзм – серед безсумнівних достоїнств Фелісите. Незнищенна жага любові і потреба віддавати себе диктують стиль її поведінки протягом усього життєвого шляху. Спашлюжена в юності любов на все життя позбавляє навіть ілюзій щодо можливості мати власну сім'ю. Замість них виробляються інші зв'язки, своєрідні замітники родини, що заповнюють добру просту душу: ніжність, любов, жалість до маленької дочки господині, яка помирає дитиною, позбавлена родинного тепла і затишку; материнська прив'язаність до новоз'явленого племінника, який йде у самостійне життєве плавання, щоб загинути десь в морі ... По тому Фелісите добровільно приймає на себе турботу про нещасного самотнього старого, який помирає від старості і хвороб. І, нарешті, останньою і найсильнішою пристрастю стає... папуга. Лулу, заморське диво, подароване господині і як непотріб передане Фелісите, доживає в любові і пошані і після смерті “увічніюється” у вигляді опудала. І тут із простою душею відбуваються дивні метаморфози.

“У церкві Фелісите завжди вдивлялась у зображення святого Духа і помітила, що він трохи схожий на її папугу. Ця схожість особливо була

помітна на дешевих лубочних малюнках, які зображували хрещення спасителя. Святий дух – з пурпуровими крилами та з смарагдовим тулубом – був справжнім портретом Лулу.

Фелісите купила собі такий малюнок і повісила його <...>; тепер вона одночасно бачила обох – і Лулу, і святого духа. Вони об'єдналися в її уяві в одне ціле; схожість із святим духом освячувала папугу, а святий дух відтепер став для неї ще живішим і зрозумілішим. Бог-отець для свого втілення не міг обрати голуба, оскільки ці птахи не можуть розмовляти, він, напевне, обрав для цього одного з предків Лулу” [6, с. 555–556].

Так у простій душі відбулося злиття опудала, що уособлювало улюблену істоту, з самим Святим духом.

Навряд чи таке флоберівське потрактування простої душі відповідало критеріям Жорж Санд. І на цьому варто зупинитися докладніше. “Створюють і формують людину три сили: спадковість, середовище і невідомий фактор Ікс”, – констатує Набоков, аналізуючи “Мадам Боварі”. – “Друга сила – середовище – найнезначніша з трьох, а третя – фактор Ікс – найважливіша. Коли мова йде про мешканців книг, літературних героїв, то контролює, спрямовує і застосовує три сили, зрозуміло, автор. Флобер зайнятий тонким диференціюванням людської долі, а не арифметикою соціальної обумовленості” [4, с. 187].

І Набоков, безумовно, правий. Але саме тому, що Художник стурбований людською долею, він не може позбавити свою героїню ні наявної у неї спадковості, ні того середовища, в якому вона живе. Це маленьке провінційне містечко з усіма властивими йому моральними нормами і законами: скромна з обмеженими статками удовиця господиня, що за своїм внутрішнім наповненням не дуже-то й відрізняється від образу і рівня думок служниці, обидві (та й уся місцева спільнота) підпорядковуються загальним буржуазним законам. Може тому, що Фелісите – центр композиції, а може, тому, що Фелісите знаходиться поза зоною суспільної уваги, її переживання, скажімо, за долю Віргінії, чужої дитини, виглядають більш щирими і сильними, ніж материнські.

“Вважається, що більшість персонажів “Пані Боварі” – буржуа”, – підкреслював Набоков. – “Але перш за все треба з'ясувати зміст, який вкладав у слово bourgeois Флобер. Крім тих випадків, коли воно означає просто “городянин” (часте у французькому значенні), у Флобера слово bourgeois означає “міщанин”, тобто людина, зосереджена на матеріальному боці життя, що вірить тільки у загальноприйнятті цінності. Флобер ніколи не вживає слово bourgeois з політекономічним марксистським відтінком.

Для нього буржуазність визначається змістом голови, а не гаманця” [там само]. Набоков додає ремарку: “Флобер вважав свій час добою міщанства, яке називав *tuflisme*. Однак подібні речі не зводяться до певного уряду або режиму; і під час революцій, і в поліцейських державах міщанство помітніше, ніж при більш традиційних режимах. Міщанин у дії завжди небезпечніший, ніж міщанин, який спокійно сидить перед телевізором” [там само].

У “Простій душі”, здавалося б, Флобер створює характер не буржуазний: Фелісіте людина з народу, не міщанка, до того ж, далека від меркантильності. Але марно автор починає повість інформацією про пані Обен, її матеріальне становище і соціальний статус. Фактично відтворюється історія родини Обен, повний цикл звичайного буржуазного виховання. І цим визначається все подальше життя служниці, що проживає його в буржуазному середовищі, всі її поняття обумовлені загальноприйнятими нормами, яким вона слідує природно і звично, з юних років і до самої смерті. Навіть зрозумівши, що відправлена на виховання в монастир хазяйська дитинка приречена, “Фелісіте зітхала, вважаючи хазяйку байдужою. Але потім вона вирішила, що, можливо, пані має рацію. І втручатися в такі речі – не її справа” [6, с. 541].

Існування героїні (або внутрішній стандарт) сформовано повністю способом існування, зовнішнім середовищем і його канонами. З часом у чистій, простій, але нерозвиненій душі уявлення про духовність трансформуються за моделлю суспільною, традиційною.

Ближче до кінця життя автор позбавляє свою протагоністку слуху, тим самим відгороджуючи від розуміння навколишнього світу. “Невеличке коло її уявлень набагато зменшилось, і святковий перегук дзвонів, мукання корів вже не існували для неї. Все живе перед нею рухалося мовчки, наче привиди; тепер вона вже чула тільки голос папуги” [6, с. 553].

Вже сама тема папуги, що завершується ефектним акордом злиття у згасаючій свідомості Фелісіте опудала з образом Святого духу (повість завершується фразою: “І коли на її устах вже завмирав віддих, їй здалося, що небеса розкрилися і вона бачить там гігантського папугу, який ширяє над нею” [6, с. 560]), служить блискучим художнім ходом, нібито накресленням неминучого майбутнього, уготованого соціальним середовищем примітивній і нерозвиненій природній субстанції – людині з народу.

Отже, природна потреба “простої душі” в любові, в душевній прихильності зрештою реалізується в опудалі-ідолі. В системі класичної літератури Флобер створює образ-метафору. І ще один аспект трактування

“простої душі”, навіяний теж образом папуги. Чи не здається вам, що сама духовність Фелісіте певним чином споріднена з папугою, який завчено повторює слова і фрази, позбавлені сенсу, що й тут перед нами лише симулякр духовності, яка просто неможлива поза повноцінною особистістю? До речі, і етимологію назви птаці *parrot* ведуть від найбільш поширеного в народі імені П’єра, як стверджує англійський постмодерніст Джуліан Барнс, вважаючи і історію простої душі – історією папуги, тим самим ніби маркуючи флоберівську метафору кодами постмодернізму.

Теорію симулякрів Бодріяр створює через багато десятиліть після виходу в світ “Простої душі”. “Симуляція – це вже не симуляція території, референтного суцього, субстанції. Вона – породження моделей реального без першопричини і без реальності: гіперреальності. Територія більше ані передує карті, ані живе довше за неї. Відтепер карта передує території – прецесія симулякрів, – саме вона породжує територію. Симуляція ж ставить під сумнів відмінність між “істинним” і “помилковим”, між “реальним” і “уявним”. Тобто “симулякр – це зовсім не те, що приховує собою істину, – це істина, яка приховує, що її немає. Симулякр є істина” [3].

Роман “Папуга Флобера” (*Flaubert's Parrot*, 1984), сфокусований навколо опудала папуги, що стояло на робочому столі Флобера під час написання “Простої душі”, Джуліан Барнс відразу починає зі створення атмосфери симуляції. Наратор, такий собі сучасний Шарль Боварі – лікар Джеффри Брейтуейт, улюблена дружина якого, жінка, що користувалася свободою і не до кінця розгадана чоловіком, покінчила з собою з невідомих йому причин, зайнявся аматорським відновленням біографії та особистості Флобера, очевидно, сподіваючись таким шляхом віднайти хоч якийсь причинно-наслідковий зв’язок у власній історії. (“У мені боролися за першість три історії: одна про Флобера, інша про Еллен, третя – про мене”). Інтерпретація постмодерністського роману – заняття захоплююче, яке, фактично, не має меж. Доводиться обмежуватися пластом тексту, в якому, як мені здається, розташовуються топоси, що зв’язують “Папугу Флобера” Барнса з предметом мого компаративного аналізу.

Природно, “подорож за Флобером” починається у Франції. Виявляється, що Гюстав Флобер не залишив майже жодних матеріальних слідів свого перебування на землі (окрім, звичайно, паперів), і навіть оригінали тих кількох пам’ятників, якими вшанували його літературну працю нащадки, відсутні. Далі розгортається монтаж прозових уривків різного жанру, життя письменника представлено з середини і ззовні: описи власних пошуків “слідів” французького письменника чергуються з фрагментами

листів, документів, спогадів, літературних пошуків, аж до флюберівського багатого бестіарію, серед них – апокрифи (які з них справжні, які – вигадані?)

Так виникають мотиви множинності, варіативності, фіктивності, які ставлять перед читачем питання про те, що ж було істинним в образі Флюбера, в житті, в історії, а де – в цій множинності – симулякри? Мотиви автентичності та істинності, копій і підробок – аж до симуляції – переростають в лейтмотив, який стверджує ідею множинності історії та історій, сутності і сутностей, осіб та ликів навіть одного персонажа, а точніше – кожної індивідуальності і кожної окремої долі. Папуга в цій системі відіграє провідну роль. Достовірно відомо лише те, що під час написання “Простої душі” на столі Флюбера стояло опудало папуги.

Але в кожному з двох наявних скромних музеїв Флюбера знаходиться опудало папуги, і кожен з доглядачів стверджує, що саме його опудало справжнє. А в кінці роману виявляється, що є 50 опудал, і кожне з них могло бути взято письменником напрокат під час роботи над “Простою душею”! З одного боку, безглуздо і смішно шукати єдину непорушну справжню історію – їх безліч, вони варіативні, рухливі, їхня істинність залежить від дуже багатьох причин, в тому числі – і від точки зору. Це – постулат постмодернізму (якщо допустити, що у нього є постулати). З іншого боку, “Проста душа” – це історія папуги, і це звучить як парадокс, якщо не прочитати повість в постмодерністському ключі, що, ні на йоту не відступивши від флюберівського тексту, я і спробувала зробити у своєму опусі, і що – я впевнена – не тільки не спотворює задум автора, але сприяє повноті його виявлення, бо, спрощено кажучи, доводить, що апогеєм буржуазності стає симуляція духовності.

Природно “подорож Флюбером” починається у Франції. Виявляється, що Густав Флюбер не залишив майже жодних матеріальних слідів свого перебування на землі (окрім, природно, паперів), і навіть оригінали тих небагатьох пам’яток, якими вшанували його літературну працю нащадки, відсутні. Далі розгортається монтаж прозових уривків різного жанру, життя письменника представлено зсередини і ззовні: описи власних пошуків “слідів” французького письменника чергуються з фрагментами листів, документів, спогадів, аж до рясного флюберівського бестіарію, серед них – апокрифи (які з них справжні, які – вигадані?) Так виникають мотиви множинності, варіативності, фіктивності, які ставлять перед читачем питання про те, що ж було істинним в образі Флюбера, в житті, в історії, а де – в цій множинності – симулякри? Мотиви автентичності

та істинності, копій і підробок – аж до симулякризації – переростають в лейтмотив, який стверджує ідею множинності історії та історій, сутності і сутностей, осіб та ликів навіть одного персонажа, а точніше – кожної індивідуальності і кожної окремої долі. Папуга в цій системі грає провідну роль. Достовірно відомо лише те, що під час написання “Простої душі” на столі Флюбера стояло опудало папуги. Але в кожному з двох наявних скромних музеїв Флюбера знаходиться опудало папуги, і кожен з доглядачів стверджує, що саме його опудало справжнє. А в кінці роману виявляється, що є 50 опудал, і кожне з них могло бути взято письменником напрокат під час роботи над “Простою душею”! З одного боку, безглуздо і смішно шукати єдину непорушну справжню історію – їх безліч, вони варіативні, рухливі, їх істинність залежить від дуже багатьох причин, в тому числі – і від точки зору. Це – постулат постмодернізму (якщо допустити, що у нього є постулати). З іншого боку – “Проста душа” – це історія папуги, переконано заявляє зрештою наратор. І це звучить як парадокс, якщо не прочитати повість в постмодерністському ключі, що, ні на йоту не відступивши від флюберівського тексту, я і спробувала зробити у своєму опусі, і що – я впевнена – не тільки не спотворює задум автора, але сприяє повноті його виявлення, бо, спрощено кажучи, доводить, що апогеєм буржуазності стає симулякризація духовності.

Гертруда Стайн у нас була майже невідомою. Паблісіті серед інтелектуальної читаючої публіки їй зробив Хемінгуей, присвятивши дуже іронічні сторінки у “Святі, яке завжди з тобою”. Парадокс, але навіть цим він по-своєму віддячив паризькій покровительці і наставниці своїх перших успіхів, відродивши після тривалого періоду забуття її ім’я в літературних і читацьких колах. Втім, у цих колах ім’я Гертруди Стайн ніколи і не було широко відомо, а якщо згадувалося, то, як правило, зі знаком мінус: автор навмисно ускладненої, а то і заумної прози, та ще й з поганою репутацією дами з нестандартною сексуальною орієнтацією.

Між тим, за ступенем своєї участі в модерністському проекті і за характером внесених в нього новацій Гертруда Стайн цілком заслуговує бути названою поруч з його метрами Езрою Паундом і Томасом Стірнзом Еліотом – недарма Шервуд Андерсон “завжди думав про неї як про відважного піонера в літературі мого часу” [2, с. 163]. А відомий американський критик Едмунд Вілсон ще у 1931 році в книзі критичних нарисів “У замку Аксеня” (*Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*) серед письменників, які сформували “іншу” мову – художню мову ХХ століття” – назвав Гертруду Стайн в одному ряду з Ейтсом,

Еліотом, Полем Валері, Прустом і Джойсом і підкреслив, що, незважаючи на нечитабельність її прози, фонову присутність Стайн в сучасній літературі постійно відчутно.

Основна сфера “реструктуризації”, в якій плідно працювала Г.Стайн, – мова художнього твору, функціональна наповненість слова і його виразність, а також безпосередньо з ним пов’язаний креативно-рецептивний процес, реалізований уже не так вербально, як синтаксично, зв’язуванням слів в єдиний когнітивно-емоційний субстрат. За глибиною і сміливістю експерименту в цьому напрямку в англомовних літературах поряд (або попереду – мова йде не про валідність, а про глибину пошуку) можна поставити тільки Джеймса Джойса.

Стайн – не лише піонер і першопроходець, але і теоретик модернізму, – здавалося б, “звела нанівець” досягнення попередників. Але ось одна із найавторитетніших наших сучасниць в галузі літературознавства професор Стенфордського університету Марджорі Перлофф, аналізуючи напрям стайнівського експерименту, доходить висновку, що “як літературний “винахідник” Стайн моделювала подібно Паунду та Еліоту і постійно зверталася до Флобера” [7, р. 53]. І тим самим експериментальний пошук пов’язує з магістральною течією європейської літератури. М.Перлофф нічого не винаходить і не нав’язує своїй “підопічній”. Звернемося до самої Гертруди Стайн.

“Все, що я зробила, зазнало впливів Флобера і Сезанна, вони дали мені нове почуття композиції. До цього часу композиція організовувалася центральною ідеєю, до якої все інше докладалося, але не важило само по собі. А Сезанн відстоював ідею такої композиції, для якої кожна річ є так само важлива, як інша річ. Кожна частина така сама важлива як ціле”. А відтак “зрештою, для мене кожна людська істота так само важлива, як інша людська істота. Реалізм тих, хто творив реалізм раніше, зводився до реалізму, який намагався показати реальних людей. Я не зацікавлена у створенні реальних людей, але у виявленні їхньої сутності, як визначив би це художник, цінності. Я, в основному, взяла це у Сезанна, Флобер присутній тут як тема” [цит. за 7, с. 54].

М.Перлофф вважає, що Сезанн – впливовіша фігура, ніж Флобер, який хіба що своїм триптихом “*Trios Contes*” наштотував Стайн на створення “*Three Lives*”. А ще “Флобер, здається, надав Стайн ліцензію вибудовувати композицію швидше як репрезентацію, гру з означальниками, ніж виражати відношення означальника до означуваного” [Ibid.]. До того ж Г Стайн докладала зусиль для перекладу Флобера. Загалом, як припускає

М. Анастасьєв, “можна сказати, Гертруда Стайн доводиться Флоберу чи онукою, то чи внучатою племінницею” [1, с. 151]. Але в ХХ столітті така “спорідненість” означає не наслідування метру і не розвиток його традицій, радше – стан діалогу з ним.

“Три життя” написані в 1905 р. і надруковані в Нью-Йорку в 1909 р. як перша книжкова публікація Гертруди Стайн. “Три життя” – це три самостійні повісті, кожна з яких присвячена жіночій долі, простеженій від народження героїні і до кінця її днів. Життя складаються по-різному, але загальним виявляється доля: самотнє існування з малими радощами і сумним фіналом. Кожна з повістей представляє своєрідний варіант “простої душі”, що живе у відмінному від Фелісіте часовому, географічному та соціальному просторі провінційного американського містечка, в умовах “одноповерхової Америки”. Тільки вони не належать до її творців і господарів. Німецькі іммігрантки Анна і Ліна, так само, як негритянка Меланкта – маргіналки, кожна по-своєму намагаються в ній освоїтися, знайти своє місце.

Отже, американське містечко Бріджпойнт, штат Меріленд, кінець ХІХ століття, соціум – демократичні низи Америки. У першій і третій частинах Бріджпойнт “білий”, у середній – радикально від нього відмінний, “чорний”, портовий, робочий, кольоровий.

Середня (або центральна) повість “Меланкта” з діалогу з Флобером випадає. І головна героїня, яка з раннього дитинства знаходиться в пошуках істини, правди, мудрості життя – зовсім не проста душа. І її друг лікар Джефферсон, діалоги з яким складають значну частину тексту повісті, також не простий – це натура, мисляча, що має тверді переконання. Інший чоловік, якого Меланкта кохає, – авантюрист, повністю протилежний Джеффу. Любовні історії мають і самостійну ліричну, і гендерну цінність, а також несуть у собі глибокий расово-філософський сенс: дійові особи Гертруди Стайн “матеріалізують” ту “*twonness*” (термін Вільяма Дюбуа) – роздвоєність, подвійність душі афро-американця, яка сьогодні вважається його сутністю. Недаремно Річард Райт дуже високо цінував цей текст Гертруди Стайн – але це може бути темою окремої статті, не пов’язаної з флоберівськими мотивами.

“Три життя” – це рання проза Стайн, у кожній повісті сюжет структурується навколо головного персонажа, подієва частина вельми скромна і замкнена колом інтересів простої і нехитрої героїні. Так само формується і мовний лад, і понятійний ряд цієї ранньої прози, у повній відповідності з зображуваними типажми. Сенс письменницької

роботи, згідно зі стайнівською теорією, полягає в тому, щоб з identity, тобто наявного у людини уявлення про себе, виділити entity, її глибинну внутрішню сутність (М. Анастасєв трактує це по-своєму: “Не характери – рухомі, гнучкі, мінливі людські характери – перш за все цікавлять автора, а застигли людські типи. У них не тільки індивідуального залишку немає, вони, як правило, навіть не соціальним, чи національним, або історичним середовищем сформовані. Вони – даність, вони просто існують. Це вже мінімалізм або, скажімо, примітивізм психологічний” [1, с. 158]. (Можливо, точніше за все тут застосувати енгельсівський вираз про типові характери у типових обставинах?).

Анна (*Good Anna*) наймається до більш-менш заможних матрон швидше економкою і домоправителькою, ніж служницею. Анна – натура багато в чому близька Фелісіте і за силою характеру, і за ступенем працьовитості (Стайн мотивує багато її рис німецьким походженням і національними якостями, а також гендерними вродженими особливостями), і за відданістю обов’язкові і господарям, і за вірністю загальноприйнятим стандартам і правилам, яких вона не тільки свято дотримується сама, а й неухильно встановлює на “підлеглий” її території. Останнє відрізняє її від Фелісіте настільки, що час від часу Анна здійснює самостійні вчинки – залежно від особистого розуміння стилю життя міняє господарів, самостійно розпоряджається заробленими грошима, віддаючи їх тим, хто, на її думку, їх найбільше потребує, налагоджує дружні стосунки з різними людьми. Тобто “проста душа” виявляється відповідною як “німецькому стереотипу”, так і американській ідеологемі. Оповідання ведеться від третьої особи, але наратор не зливається з предметом нарації, він намагається представити головну героїню в її вчинках (вельми буденних, відповідних її статусу і характеру), у відносинах з “іншими”.

Композиція повісті вибудовується за “лекалами” Генрі Джеймса (“І тут з поза спиною Флобера визирає Генрі Джеймс з його міркуваннями про “об’єктивне письмо”, “драматичний” тип художньої прози, “сценічний” метод, “високу байдужість” автора тощо“, – констатує М. Анастасєв [1, с. 151]. Усі “прожектори і світильники” авторської розповіді спрямовані на висвітлення історії Анни, виявлення поведінкової моделі її внутрішнього світу. (Якоюсь мірою така стратегія знаходиться в мейнстрімі поезики американської прози тих років, вона не тільки розроблена Генрі Джеймсом, а й наближується до біхевіоризму). Однак, у світі стайнівського персонажу, сформованому низкою факторів такого ж порядку, як і ті, що характерні для героїні Флобера, через специфіку обставин, зумовлених зовнішніми

правилами існування навколишнього середовища, симулякри не фігурують. Правда, папуга з’являється, ніби підтверджуючи зумисність діалогу з Флобером, але образ його Гертруда Стайн використовує побіжно, не акцентуючи: “простій душі” дороге все живе, вона не мислить свого життя без кішок і собак, їй дарують папугу, однак вона його не фетишизує і не переживає, коли змушена подарувати тварину дітям своїх друзів. Обставинам не вдається “перетворити” її справжню сутність (entity).

З героїнею третьої повісті “Тихою Ліною” (*The Gentle Lena*) все відбувається інакше. Дружина успішного німецького бізнесмена, що приїжджає, нарешті, відвідати своїх бідних і “відсталих” німецьких родичів, забирає з собою у Сполучені Штати найпрацьовитішу і найслухнянішу, але дещо дивну племінницю, щоб влаштувати її долю у молодій благословенній країні. Прірву між національними імаго американським і німецьким Стайн створює вже на самому початку повісті, обумовлюючи її різницею у способі життя: активність і суперенергійність німецьких американців контрастує з терплячістю, лагідністю, несміливістю їхньої німецької родички, нещасливої і непристосованої навіть до рідного середовища.

Інакше відбувається з героїнею третьої повісті “Жантільною Ліною” (*The Gentle Lena*)\*. Дружина успішного американського бізнесмена середньої руки, що приїхала провідати бідних (і “відсталих”) німецьких родичів, забирає з собою до Америки надзвичайно працьовиту і слухняну, але дивну племінницю, щоб влаштувати її долю в молодій благословенній країні. Прірву між національним імаго американським і німецьким Стайн створює вже на самому початку повісті, обумовлюючи її різницею у способі життя: активність і суперенергійність німецьких американців протиставляється лагідності, терплячості, боязкості їх німецької родички, нещасної і не пристосованої навіть до рідного середовища.

Перенесення на новий ґрунт також не призводить до зміни долі. Уже сам переїзд через океан перетворюється для героїні на нестерпну муку, швидше на шлях на той світ, ніж в рай (безумовно, Стайн усвідомлено задіяла весь “арсенал” перетину Стіксу).

Однак, безпроблемне, що не вимагає великого напруження фізичних зусиль, міське життя в служінні у доброї господині, серед чужих, але доброзичливих людей, здається дівчині дійсно райським. Наступна стадія “вмирання” починається тоді, коли добра тітка видає її заміж за гарного німецького хлопця, такого ж слухняного і працьовитого, як сама Ліна. Щоправда, він взагалі не хоче одружуватися, проте його батькам

слухняна і роботяща дівчина пасує ідеально. Ліна позбавлена внутрішньої сили людини з народу, якою повною мірою наділена Фелісіте, проте наділена безмежною терплячістю, без якої простому люду вижити майже неможливо.

“У бідної Ліни не було стільки сил, щоб терпіти і бути сильною. Вона не вмiла ні віддатися напасті, ні перебороти її. Вона зовсім загубилася в своїх стражданнях. Їй було дуже страшно, і до того ж у Ліни, в терплячості, лагідності, тихої Ліни, зовсім не було ні самовладання, ні хоробрості” [8, р. 1262].

Батьки ж її нареченого, теж люди з народу, не тільки наділені безмежною працьовитістю і терпінням (але не терпимістю), а й усією силою своєї нерозвиненої душі перейнялися “американською мрією” у її найбільш спрощеному, вірнішому, спотвореному, варіанті, зробивши метою життя накопичення .

В силу природи свого характеру головний персонаж майже позбавлений мовної характеристики. Ліна не тільки терпляча, лагідна, слухняна, вона завжди мовчазна і характеризується через висловлювання і ставлення до неї інших персонажів (зміни композиції, підказані письменниці Сезанном, коли на картині значення набуває не тільки центральний план – епізод – предмет, але і те, що розташоване на маргіналіях полотна). Функція різних персонажів, що з’являються в повісті, і зводиться до висловлення своїх вражень від Ліни, свого бачення Ліни, своєї інтерпретації її “сутності” (entity). Злобні кузини, обурені тим, що їхня мати опікується не тільки ними, нагадують казкових Гортензію і Жавотту з “Попелюшки” і вважають Ліну просто дурепою. Служниці, з якими вона працює у доброї пані, підсміюються над тихою дівчиною, але поцінують її як доброзичливу милу товаришку. Куховарка-німкеня найбільше переймається негодами Ліни, про які й розповідає своїй пані (а також читачам). Ірландка Мері критичним оком бачить родину Кредерів, членом якої стає Ліна.

Лейтмотивом і повісті, і характеру стає багаторазово повторювана фраза “У Ліни не було стільки сил, щоб терпіти і бути сильною, коли все так погано, вона тільки й могла, що сидіти, вся така налякана, і млява, і приморожена, і їй здавалося, що ось-ось вона помре” [8, р. 1268]. Зрештою, позбавлена вітальності, “одномірна” героїня буквально згасає, незважаючи на те, що в порівнянні з Фелісіте, її доля складалася вдало: заміжжя, власна сім’я, троє дітей. У поданні автора її відхід з життя залишився непоміченим. “When it was all over Lena had died, too, and anybody knew how it had happened to her” [8, р. 1269].

Проте, на відміну від Фелісіте, вона позбавлена інстинкту служіння іншому, тяжіння до глибоких людських стосунків. Хоча чоловік непогано ставиться до неї, вона абсолютно байдужа до нього. І навіть процес народження дитини Ліна переживає як чергове вмирання. Це життя від початку до кінця йшло за своїми внутрішніми заданими законами і параметрами, через власну одномірність, нерозвиненість Ліна не піддавалася зовнішнім впливам і стандартам, відтак, уникла симуляції, зберегла власну entity (сутність), що у поданні авторки і стало причиною її приреченості. За несприятливих для простої душі умов життя доля прирікає її або на симуляцію, або на вмирання.

Отже, проста душа – топос, об’єкт текстів і Флобера, і Гертруди Стайн. Зміна наративних стратегій виявляється нерозривно пов’язаною з інтерпретацією самого топосу. У Флобера – в історичному просторі і соціальному антуражі, в динаміці (від ідеальності загальноприйнятого до віртуальності симулякра). Джуліан Барнс використовує папугу Флобера як відомий інтелектуальному читачеві (а на такого в кінцевому підсумку і орієнтований постмодернізм) симулякр буржуазної (за Набоковим, згідно з його трактуванням Флобера) духовності (віртуального “щось”, якого вже немає і не може бути в реальності, за Бодрийаром). У Стайн, де немає симулякрів і лінія життя задана сутністю природи, долю зображено в статистичній заданій простоті, нерозвиненості людської істоти, яка виражається в повторях дій, думок, почуттів, що свідчать про монохромність душі – через некоментовану фіксацію поведінкової моделі. Це і продовження розпочатого Флобером опису нехитрої усередненої психіки (результату загальноприйнятої буржуазної моралі), і виклик Флоберу в її інтерпретації.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Анастасьєв Н. Книги не для читання (Гертруда Стайн) // Американські літературні студії в Україні. Випуск 5/6 Американський модернізм: контекст, постаті. Післяпостмодерністський погляд. Відпов. редактор Т.Денисова. – К.: Факт, 2010. – С. 135–176.
2. Андерсон Ш. Творчество Гертруды Стайн // Иностранная литература. – 1999. – № 7. – С. 163–164.
3. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. [Електронний ресурс] Режим доступу: [http://lit.lib.ru/k/kachalow\\_a/simulacres\\_et\\_simulation.shtml](http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml)
4. Набоков В.В. Две лекции по литературе: Гюстав Флобер. “Госпожа Бовари” // Иностранная литература. – 1997. – № 11. – С. 186–214.

5. Ржевская Н.Ф. Густав Флобер // История всемирной литературы. Т. 7. – М.: Наука, 1991. – С. 254–264.
6. Флобер Г. Проста душа. Пер. М. Гайдай // Флобер Г. Твори в двох томах. Т. 2. – К.: Дніпро, 1987. – С. 529–560.
7. Perloff M. 21st-Century Modernism. The “New” Poetics. – Oxford: Wiley-Blackwell, 2002. – 222 p.
8. Stein G. The Gentle Lena // American Literature: A Prentice Hall Anthology. V. II. Gen. ed. Emory Elliott. – N.J. : Prentice Hall, 1990. – p. 1259–1270.

## ЧИ МОЖЛИВО ЕКРАНІЗУВАТИ СТИЛЬ?

Олена ДУБІНІНА

(Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України)

У статті розглядається одне з найскладніших питань теорії інтермедіальності – можливість перекодування мовою іншого виду мистецтва, зокрема кінематографа, стилістичних властивостей літературного твору. Проблема розглядається в аспекті відображення в екранізації особливостей стилю історико-літературної доби, у межах якої було написано літературний твір. Дослідження провадиться на матеріалі компаративного аналізу конкретних творів.

**Ключові слова:** інтермедіальність, перекодування, стиль, екранізація, романтизм, модернізм.

В статье рассматривается один из наиболее сложных вопросов теории интермедиальности – возможность перекодировки языком другого вида искусства, в частности кинематографа, стилистических характеристик литературного произведения. Проблема рассматривается в аспекте отображения в экранизации особенностей стиля историко-литературной эпохи, в пределах которой было написано определенное литературное произведение. Исследование проводится на материале компаративного анализа конкретных произведений.

**Ключевые слова:** интермедиальность, перекодировка, стиль, экранизация, романтизм, модернизм.

The essay is devoted to one of the most difficult questions of the theory of intermediality – the possibility to transcode in the language of cinema the stylistic features of a literary work. It considers the aspect of the reproduction in a film adaptation of the style specificity of a literary epoch when a literary work was created. The research presents the comparative analysis of particular literary works and their cinema adaptations.

**Key words:** intermediality, transcode, style, film adaptation, Romanticism, Modernism.

Хоча теорія екранізації як одна із провідних галузей сучасної компаративістики досить бурхливо розвивається протягом останніх п'ятдесяти років, дослідження процесу перекодування літературного твору в твір кіномистецтва все ще рясніє білими плямами. Одним із таких складних і малодосліджених питань теорії екранізації залишається втілення на кіноекрані особливостей стилю адаптованого літературного твору.

Так, коли ми порівнюємо екранізацію з її літературним прообразом, то, як правило, говоримо про аналогічність/відмінність фабули, схожість/несхожість персонажів, відповідність/невідповідність нарративної форми, проте майже ніколи не згадуємо про специфіку передачі стильових особливостей першоджерела. Правда, чи не найбільш розповсюджаним твердженням про будь-яку екранізацію є суб'єктивна фраза: “Щось не те. Бракує духу оригіналу”. Ймовірно, за цим умовним “духом” якраз і приховується відчуття стильового дисонансу? Однак чи це взагалі можливо екранізувати стиль? Від чого залежить успіх такого перекодування? Зрештою, чи буде пізнаваним стиль першоджерела в кінотворі, навіть якщо кіномитці ставили собі за мету такий тонкий рівень перекодування? Усі ці та інші питання, пов'язані зі стилем, потребують ретельного наукового дослідження, чому і присвячено дану роботу.

Як відомо, поняття стилю в сучасній естетиці, як і в теоріях усіх видів мистецтва, включає в себе такі визначення: сталий комплекс формально-художніх якостей мистецтва певного часу чи напряму, тобто так званій “стиль епохи”; єдність художніх засобів окремого твору, тобто індивідуально-авторський стиль [9, с. 411].

В умовах обмеженого обсягу статті розглянути обидва визначені вектори втілення літературного стилю в кінофільмі не видається можливим. Тому зупинимось лише на першому пункті – втілення в екранізації певного стилю епохи, закарбованого в поезиці літературного першоджерела. Аналіз даного аспекту взаємодії літератури і кіно ставить перед дослідником низку питань теоретичного плану.

1. Як значав В. М. Жирмунський, “*еволюція стилю як єдності художніх виражальних засобів чи прийомів пов'язана зі зміною всього <.> світовідчуття доби*” [4, с. 103]. Отже, стиль епохи – це насамперед “картина світу” певного часу, що і обумовлює специфіку відбору та використання певних художніх засобів. І в ідеалі екранізація має відтворювати не лише сюжет, характери, ідейно-тематичний комплекс літературного першоджерела, а й втілювати відповідне світовідчуття доби. Однак тут криється проблема. Кінематограф – дуже молодий вид мистецтва, а тому просто не має історії художньої еволюції, подібної